

Elitär – Populär

Über das Entstehen und Vergehen einer kulturellen Leitdifferenz

Harry Lehmann

in: populär vs. elitär?, hg. v. Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott Music 2013, S. 52-63

Obwohl man nicht müde wird zu betonen, dass die Unterscheidung elitär/populär <anachronistisch>, <unproduktiv> oder <wenig aussagekräftig> sei, so lebt sie doch subkutan in der Kultur fort. In der neuen Musik scheint es sich sogar um eine konstitutive Leitdifferenz zu handeln. «Es ist schwer, sich des Eindrucks zu erwehren, dass sich neue Musik durch die Abgrenzung von ihrem Konzept der Kulturindustrie – oder einfacher: von der Popmusik – definiert. All das, was populäre Musik auszeichnet und was in breiterem Umfang musikalisch akzeptiert ist, wird von der neuen Musik systematisch negiert.»¹ Was das Thema «populär vs. elitär» heute aktuell macht, hat weniger mit einem kulturellen Einstellungswandel zu tun, wie er nach 1968 in einem allgemeinen Ressentiment gegenüber jeder Art von Elitedenken in Deutschland zu beobachten war. Vielmehr wird diese kulturelle Leitdifferenz im Zuge der digitalen Revolution technologisch überbrückt und führt sowohl zu einer Popularisierung als auch zu einer Demokratisierung von Hochkulturkunst, insbesondere auch der neuen Musik.

Angesichts dieser Problemlage soll die Differenz populär/elitär in drei verschiedenen Kontexten untersucht werden: in einem allgemeinen gesellschaftlichen Kontext, wo es um den Ursprung dieser beiden Gegenbegriffe geht; im Kontext der modernen Künste, welche schon zu Zeiten der Avantgarde die Kunst mit dem Leben versöhnen wollten; und schließlich am Spezialfall der neuen Musik, die, aufgrund ihres starken Institutionalisierungsgrades, ein durchaus elitäres Selbstverständnis besitzt.

I. Eliten

Das Wort «Elite» bedeutet seinem Wortsinn nach so viel wie «auslesen». Es tauchte erstmals im 18. Jahrhundert in Frankreich auf und bezeichnete

besonders auserlesene Waren wie etwa das so genannte Elite-Garn und die Elite-Gänseleber.² Diese besondere Eigenschaft der Auserlesenheit wurde später von Waren auf soziale Gruppen übertragen. Zur Elite rechnete man zur Zeit der Französischen Revolution die Bürger, die sich ihre gesellschaftliche Stellung durch Leistung erworben hatten und nicht wie der Adel als Privileg vererbt bekam. Anders als man heute vermuten würde, besaß das Wort «Elite» ursprünglich einen emanzipatorischen Klang. Insbesondere der Soldat in der napoleonischen Armee konnte es durch Mut und Tapferkeit bis in die höchsten Offiziersränge schaffen. Überliefert ist hier der Satz von Napoleon Bonaparte, dass bei ihm jeder Soldat den Marschallstab im Tornister tragen würde. Sucht man in den westlichen Demokratien nach einem klaren, unstrittigen Beispiel für eine Elite, dann bleibt man immer noch auf das Militär verwiesen, wo es auch heute noch Eliteeinheiten und Elitesoldaten gibt. In Bezug auf alle anderen sozialen Phänomene scheint die Übertragung des Elitebegriffs heikel bis riskant zu sein. Aber weshalb?

Wie gesagt war die Zugehörigkeit zu einer Elite ursprünglich an eine besondere Leistung geknüpft. So wie die Elite-Gänseleber, so musste auch der Elite-Soldat eine besondere Qualität besitzen. Um eine solche Spitzenleistung sicherstellen zu können, bedarf es eines besonderen Ausleseverfahrens. In der Warenproduktion dürfen zum Beispiel nur auserlesene Rohstoffe verwendet werden, in die Eliteeinheiten gelangen nur die besten Soldaten. Man kann also pauschal davon ausgehen, dass Eliten an besonderen Funktionsstellen der Gesellschaft benötigt werden, an denen außergewöhnliche Leistungen gefordert sind und die entsprechend eine besondere Talenteauswahl voraussetzen. In diesem Sinne spricht man heute auch von Funktions- oder Leistungseliten. Doch das Leistungsprinzip, das der Elitenbildung zugrunde liegt, erfasst nicht ihre reale Erscheinungsform.

Zum einen muss man sich fragen, weshalb der Elitebegriff einen derart schlechten Beigeschmack hat, so dass man zum Beispiel die Eliteuniversitäten der USA nur im Ausland so nennen darf und man in den Vereinigten Staaten selbst von den Ivy League-Universitäten spricht. Auch in Deutschland sagt bislang kaum ein Politiker offen, dass man Eliteuniversitäten braucht, die den amerikanischen Spitzenuniversitäten Paroli bieten können, sondern man nennt die auf dieses Ziel ausgerichtete milliardenschwere Hochschulförderung euphemistisch eine «Exzellenzinitiative». Tendenziell lässt sich sowohl in den USA als auch in Europa eine schleichende Umwertung des Elitebegriffs im allgemeinen Sprachgebrauch beobachten. War der Begriff in den westlichen Demokratien bislang negativ konnotiert, wechselt er nun immer öfter sein Vorzeichen und wird positiv mit Bedeutung aufgeladen. Wenn unlängst ein Buch unter dem Titel *Lob der Elite* auf den Markt kam, so ist dies ein Indiz für diesen Gesinnungswandel.³

Zum anderen fällt auf, dass genau dort, wo das Leistungsprinzip wirklich kompromisslos durchgesetzt ist, es zu keiner Elitenbildung kommt: nämlich im Leistungssport. Es gibt Elitesoldaten, aber keine Elitfußballer, obwohl sowohl die Sportler als auch die Soldaten eine harte Spezialausbildung durchlaufen, in der es permanent zu einer ‹Selektion durch Leistung› kommt: Nur die Besten werden am Ende in die Eliteeinheit aufgenommen und nur die Besten können am Ende in den Profi-Ligen spielen. Der entscheidende Unterschied ist, dass das Leistungsprinzip bei Eliten künstlich gekappt wird. Der Fußballprofi erhält einen Zwei-, Drei- oder Vier-Jahres-Vertrag und bleibt bei mangelnder Leistung auf der Ersatzbank sitzen. Eliten hingegen sind nur während ihrer Ausbildung dem harten Wettkampf ausgesetzt, werden später aber von den Institutionen vor allzu viel Konkurrenz geschützt. In Bezug auf die neue Musik stellt sich hier die spannende Frage, ob der Komponist in der Gesellschaft mehr den Status eines Elitesoldaten oder eines Leistungssportlers besitzt. Für die Beantwortung solcher subtiler Fangfragen bräuchte man aber zunächst einen präziseren Elitebegriff.

Was also ist eine Elite? Der Elitebegriff, den ich zum besseren Verständnis dieses Phänomens vorschlagen möchte, besitzt zwei konträre Aspekte. Für Eliten gilt, dass sie sich einerseits nach einem Leistungsprinzip ausbilden und dass andererseits dieses Leistungsprinzip an einem bestimmten Punkt wieder außer Kraft gesetzt wird. Mit der Ausbildung, dem Bestehen von Prüfungen und dem Erwerb von Diplomen und Titeln gewinnt man ein besonderes Anrecht auf eine gesellschaftliche Spitzenposition, die man später auch bei minderen Leistungen nicht so schnell wieder verliert. Die Verbeamtung oder die Aufnahme an eine Akademie sind typische Beispiele hierfür. Dies hat zur Folge, dass mit der Zeit der ursprüngliche Elitedanke – demzufolge nicht die soziale Herkunft, sondern die soziale Leistung für bestimmte Ämter und Posten ausschlaggebend sind – wieder verloren geht. So bekennt sich Frankreich offen zu einem Elitesystem, das eigentlich dafür geschaffen wurde, die begabtesten Kinder aus allen sozialen Schichten für den Staatsdienst gewinnen zu können. Zwischen 1989 und 1993 betrug der Anteil jener Studenten an den französischen Eliteuniversitäten, die nicht aus dem gehobenen Bürgertum oder dem Großbürgertum stammten, klägliche 8,6 Prozent.⁴ Die Eliten, welche die französischen Eliteuniversitäten produzieren, sind also nicht etwa nur Leistungseliten, sie sind zugleich auch Machteliten, welche Mittel und Wege gefunden haben, sich als Oberschicht selbst zu rekrutieren. Es gibt hierfür vor allem zwei Mechanismen: Zum einen können die Eltern aus der Oberschicht ihre Kinder speziell auf die Prüfungsprozeduren von Eliteeinrichtungen vorbereiten, die inzwischen so aufwändig sind, dass es fast unmöglich geworden ist, sie ohne einen gutbezahlten Privatlehrer zu bestehen. Zum anderen lassen sich die Leistungskriterien bei der Postenvergabe dadurch nachjustieren, dass man nach dem sozialen Habitus der Bewerber selektiert, der durch solche leis-

tungsfremden Merkmale wie die Fähigkeit zum Smalltalk definiert wird, so dass ein guter Teil der Examensvorbereitung bereits am Esszimmertisch der Familie stattfindet.

Der Soziologe und Elitenforscher Michael Hartman hat empirisch belegt, dass der Begriff der «Leistungselite» ein Mythos ist.⁵ Mein Kommentar hierzu wäre, dass dieser Mythos dem Elitebegriff immanent ist, weil der Wettbewerb, der dem Leistungsprinzip zugrunde liegt, an zwei Stellen außer Kraft gesetzt werden kann: bevor es zum Ausleseverfahren kommt und nachdem das Ausleseverfahren abgeschlossen ist. Leistungseliten tendieren dazu, sich in Machteliten zu transformieren, und dies ist unter anderem auch der Grund, warum man dem Elitebegriff in Massendemokratien prinzipiell skeptisch gegenübersteht. Wo es zur Elitenbildung kommt, werden soziale Schichtungen zementiert, die nicht demokratisch legitimiert sind.

II. Elitäre Kunst

Welchen Status besitzt die Idee der Elite nun konkret in der zeitgenössischen Kunst? Speziell die Avantgarde verstand und versteht sich als kleine Minderheit, die an der Spitze einer historischen Bewegung in den Künsten steht. Die künstlerische Avantgarde kann sich entsprechend wie jede Elite über eine Spitzenleistung definieren – nämlich der Leistung, der eigenen Zeit mit dem eigenen Werk «voraus» zu sein. Im Gegensatz zu einer echten Elite wurde diese Leistung aber anfänglich in keiner Institution abgebildet, sondern die historische Avantgarde formierte sich außerhalb des etablierten Kunstbetriebs und definierte sich über eine Fundamentalkritik an der institutionalisierten akademischen Kunst. Die Attacken richteten sich gegen die alten Kunsteliten, die Anfang des 20. Jahrhunderts immer noch figurativ malten, ihre Gedichte reimten oder tonal komponierten.

Joseph Beuys ist ein besonders aufschlussreiches Beispiel für diese Diskussion, weil er unter dem Slogan «Jeder Mensch ist ein Künstler» nicht nur eine Idee formulierte, die jedes Ausleseverfahren für eine Künstlerelite torpedierte, sondern weil er diese Idee auch praktisch umgesetzt hat.⁶ Als Professor der Düsseldorfer Kunstakademie weigerte er sich 1971 zwischen begabten und unbegabten Kunststudenten zu unterscheiden und nahm alle abgelehnten Bewerber für ein Kunststudium in seine eigene Klasse auf – was schließlich zu seiner Entlassung führte. Beuys' Arbeiten waren hingegen nur einem exklusiven Schüler- und Freundeskreis als Kunst verständlich und galten entsprechend als elitär, wenn man sie denn überhaupt als Kunst akzeptierte. Daran konnte auch der offen proklamierte Anspruch nichts ändern, Kunst und Leben miteinander versöhnen zu wollen, sondern hier handelte es sich letztendlich um ein weit verbreitetes Selbstmissverständnis der Avantgarde.

Das Aufkommen und die Verbreitung des Elitebegriffs im 18. und 19. Jahrhundert hat etwas mit einem Selbstverständlichkeitsverlust zu tun. Es ist anzunehmen, dass es sich um eine mittelbare Reaktion auf die Folgen der industriellen Revolution im vorletzten Jahrhundert gehandelt hat, bei der es zu einer maschinisierten Produktion von Waren wie Textilien, Nahrungsmitteln und Zeitungen kam. Mit der industriellen Fertigung entstanden erstmals in der Menschheitsgeschichte Massenwaren für breite Bevölkerungsschichten, und in Bezug auf diese billigen Konsumgüter konnten und mussten dann auch jene auserlesenen, teuren Qualitätsgüter wie das Elite-Garn und die Elite-Gänseleber begrifflich abgehoben werden. Die Unterscheidung «populär/elitär» besaß ihren Ursprung folglich in der Massenproduktion und ist in dem Moment in die Sphäre der Kultur diffundiert, als es im 19. und 20. Jahrhundert auch zur Ausbildung von Massenmedien wie der Tageszeitung, den Groschenromanen, dem Grammophon, der Fotografie, dem Film, dem Radio und dem Fernsehen kam. Erst die Massenmedien, in denen sich vor allem populäre Inhalte verbreiten (eine fast schon tautologische Bemerkung), erzeugen die Notwendigkeit, die im Verhältnis dazu weniger populären Erzeugnisse der Hochkultur – wie die anspruchsvolle Belletristik, die Malerei oder die Klassische Musik – mit einem besonderen Wert auszustatten. Was auf der Kontrastfolie der Massenwaren und Massenmedien unpopulär wird, wird damit zu einem Distinktionsmerkmal für die neue bürgerliche Oberschicht. Man brauchte die Unterscheidung elitär vs. populär, um sich unterscheiden zu können. Den alten aristokratischen Eliten hingegen war ihr Status viel selbstverständlicher gegeben, da sie vormals der einzigen sozialen Klasse angehörten, die überhaupt Zugriff auf die knappen Kulturgüter besaß.

Vor dem Hintergrund der aufkommenden populären Massenkultur gewann die in den Akademien und Konservatorien gelehrt Kunst zunächst einmal denselben Elitestatus wie die bürokratischen und militärischen Eliten. Es gab eine Institution, in der nach bestimmten Ausleseverfahren eine Gruppe der Besten ermittelt wurde, welche die höchsten Leistungs- und Qualitätsstandards ihrer Kunst *in persona* verkörperten und über die Einhaltung dieser Standards kraft ihres Amtes gewacht haben. Die Kunst der Klassischen Moderne entsprang einem offenen Konflikt mit diesen Institutionen und konnte sich entsprechend nur außerhalb von ihnen und in einer dezidierten Abgrenzung zu ihnen entfalten. Sie war das Produkt von Sezessionsbewegungen, weil sie nicht nur die konstitutiven Spielregeln der klassischen Ästhetik wie die Zentralperspektive in der Malerei oder das tonale System in der Musik außer Kraft setzte, sondern damit gleichzeitig auch die etablierten Qualitätsstandards und Leistungsmerkmale der «akademischen Künste» in Frage stellte. Insofern entstand die moderne Kunst aus einem anti-elitären Impuls heraus, war aber *de facto* noch um vieles elitärer als die klassische Malerei, die klassische Literatur oder die klassische Musik, insofern diese jetzt spezifische Bild-,

Kompositions- und Poesiekonzepte wie etwa beim Kubismus, bei der Zwölftonmusik oder beim freien Versmaß voraussetzten, die eine unmittelbare Rezeption der Werke um ein Vielfaches erschwerten.

Diese Inkommensurabilität zwischen den klassischen und den modernen Künsten verschärfte sich noch einmal mit der historischen Avantgarde, als man selbst noch die Erwartung unterlief, dass sich Kunst in Kunstwerken manifestiert. Auch wenn man wie Beuys performative Kunstformen erfand, bei denen es zu einer Versöhnung zwischen Kunst und Leben kommen sollte, so wollte sich diese Versöhnung beim Publikum nicht einstellen und blieb auf den inneren Kreis der Avantgardisten selbst beschränkt. Die Ursache für dieses produktive Selbstmissverständnis lag darin, dass Avantgarde-Kunst eine Art von Konzeptkunst ist und von Ideen abhängt, in die man vorab eingeweiht sein muss, um sie überhaupt als Kunst identifizieren zu können. In diesem Sinne war natürlich auch die Idee der Versöhnung von Kunst und Leben ein Konzept, das sich dem Betrachter nicht von selbst erschloss. Es ist dieser versteckte Konzeptionalismus der Avantgarde, der eine ganz neue Form von elitärer Kunst kreierte. Auf einmal war man auf eine Art Geheimwissen angewiesen, das sich nur im persönlichen Kontakt mit den Künstlern erwerben ließ. Was den Zugang zur Avantgarde zusätzlich erschwerte, ja geradezu unmöglich machte, war ihre ästhetische Negativität. Indem man die klassischen Gestaltungs- und Kompositionsmittel wie Ordnung, Harmonie, die Figur, die Melodie, die Wiederholung oder den Kontrast tabuierte, versperrte man nicht nur die konsumistische Einstellung zur Kunst, sondern man verbaute damit auch dem normalen Rezipienten die Möglichkeit, Kunst, Literatur oder Musik unmittelbar ästhetisch zu erfahren.

Als diese konzeptionelle anti-ästhetische Avantgarde-Kunst dann selbst wieder institutionalisiert wurde und an den Kunsthochschulen als ein neues Auslesekriterium zu greifen begann, hatte man es nicht mehr länger mit einer anti-elitären Außenseiterkunst, sondern mit einer extrem auf Abgrenzung bedachten, elitären Ismen-Kunst zu tun, der gegenüber das alte akademische Elitedenken geradezu harmlos wirkt. Die Kritik der Avantgarde an den alten Kunsteliten und ihren Institutionen führte also nicht zu einer anti-elitären Kunst, sondern stattdessen zu einem Elitewechsel. Beuys hatte mit seiner Partisanenattacke, alle Bewerber unterschiedslos für das Kunststudium zu akzeptieren, einen Weg gefunden, seinen anti-elitären Kunstbegriff vor dessen institutioneller Vereinnahmung zu schützen, zumindest für einen geschichtlichen Moment.

Aufgrund ihrer radikalen Traditionskritik manövrierte sich die Kunst der Avantgarde zwangsläufig in ein Elitedilemma hinein. Auf der einen Seite trat sie mit einem anti-elitären Gestus gegenüber der traditionellen Kunst auf, was sich vor allem in Form einer Institutionenkritik manifestierte. Auf der anderen Seite schuf sie eine konzeptionelle anti-ästhetische Kunstform, für

die man einen Zugangscode brauchte. Einen wirklichen Ausweg aus diesem Elitedilemma fand erst die Postmoderne, welche an der entscheidenden Stelle mit dem Paradigma der historischen Avantgarde brach. Sie hob deren Selbstverpflichtung auf den Traditionsbruch auf und negierte ihre Negativitätsästhetik, so dass dem Publikum die Kunst zumindest an ihrer ästhetischen Oberfläche wieder zugänglich wurde. Aber auch hier kommt es letztendlich nicht zu einer Verabschiedung, sondern zu einer Reformulierung der Elite-Idee und damit einhergehend zu einem Elitewechsel.

Das postmoderne Kunstwerk ist nicht einfach ein blinder Rückfall in den Traditionalismus. Es besitzt wie die Avantgarde ein Konzept, das sich nicht von selbst versteht: Es geht nicht einfach um die Wiederbenutzung traditioneller Gestaltungs- und Kompositionsprinzipien – wie zum Beispiel der Säule und des Giebels in der Architektur –, sondern diese von der Avantgarde einst verworfenen Formen werden von der Postmoderne nicht ernsthaft, sondern ironisch gebrochen als Zitate und Versatzstücke verwendet. Der Witz, der sich hinter der postmodernen Ästhetik verbirgt, wird dem Großteil des Publikums verborgen bleiben, aber mit dieser Intransparenz hat man gerechnet. Man sprach bereits in den 1960er Jahren von einer «Doppelcodierung» der postmodernen Kunst, die auf der einen Seite dem breiten Publikum ästhetisch zugänglich ist, und auf der anderen Seite Bezüge zur Kunstgeschichte impliziert, die nur den Kunstexperten auffallen werden. Mit der Doppelcodierung von Kunst wurde die für die Avantgarde maßgebliche Leitdifferenz populär vs. elitär überbrückt, aber nicht aufgehoben – denn letztendlich formuliert auch die Doppelcodierung ein Unterscheidungsmerkmal für ein elitäres Kunstverständnis: Wer beide Seiten der Codierung sieht, wer den Witz, die Ironie und die internen Anspielungen der postmodernen Werke versteht, gehört zu jenem exklusiven kleinen Kreis der Kenner, die gerade nicht nur ihre Oberflächen sehen. Ein typischer Fall eines *re-entry*, sprich eines Wiedereintritts einer Unterscheidung auf ihrer Positivseite: $\sqrt{\text{populär} \mid \text{elitär}}$. Die postmoderne Kunstelite redefiniert sich als Elite, die sich auf beiden Seiten der Unterscheidung elitär/populär auskennt, und grenzt sich gegen all diejenigen ab, die an der einfachen Unterscheidung zwischen populär und elitär festhalten. Ganz gleich ob jemand nun die traditionelle Hochkultur oder die niedrigere Populärkultur präferiert, für den postmodernen Künstler sind sie gleichermaßen naiv.

III. Neue Musik

Die bisherige Analyse des Kunstsystems betraf primär die bildende Kunst; in der neuen Musik, die nach wie vor auf «alten» mechanischen Instrumenten gespielt wird, begegnet man einer ganz anderen Situation. Eine Postmoderne in der neuen Musik hat es zumindest hierzulande nicht gegeben. Neue

Musik orientiert sich bis heute am Paradigma der Avantgarde, genau genommen sogar an dem der Klassischen Moderne. So wird zum Beispiel Bernd Alois Zimmermann als ein früher postmoderner Komponist angesehen.⁷ Zwar ist es eine postmoderne Strategie, auf unterschiedliche historische Stile zurückzugreifen und sie miteinander zu kompilieren, doch die Frage ist, wie dies geschieht. Bei Zimmermann handelt es sich eher um eine Collagetechnik, wie sie bereits vom Dadaismus erfunden wurde, aber nicht um einen Brückenschlag zur Populärkultur – was das entscheidende Kriterium für die ästhetische Postmoderne ist. Die musikalischen Zitate bei Zimmermann besitzen eher die Bedeutung von einem neuen musikalischen Material, das kompositorisch erschlossen wird, als dass sie darauf abzielen, von einem breiten Publikum wiedererkannt zu werden. Der Verweis auf historische oder populäre Stile wird gerade nicht in einer populären Weise inszeniert, sondern er bleibt eine Information für die Kenner und Spezialisten. Die Barriere für die Hörer ist eine doppelte: Referiert wird vor allem auf klassische und kaum auf populäre Musik, und wenn doch einmal ein Beatles-Song verarbeitet wird, dann wird er, wie *Hey Jude* bei Zimmermann, nicht live von einer Rockband gespielt, sondern man hört eine Tonbandaufnahme. Ansonsten werden Popmusik-Zitate in der neuen Musik oft von den klassischen Orchesterinstrumenten wiedergegeben und klingen auf den mechanischen Instrumenten aus Holz und Metall schon nicht mehr populär.

Damit ist der Grund angesprochen, weshalb sich in den letzten vier Jahrzehnten im Unterschied zu allen anderen Künsten in der neuen Musik, zumindest in der deutschen Szene, keine echte Postmoderne ausbilden konnte. In der bildenden Kunst oder in der Literatur konnte man sich ohne größeren Aufwand von der Avantgarde distanzieren, indem man zum Beispiel die populären Sujets aus der Werbung und dem Fernsehen auf die Leinwand brachte oder in den Romanen ausgiebig thematisierte. Das Risiko und die Verantwortung hatte hierbei einzig und allein der Künstler oder Schriftsteller zu tragen. In der neuen Musik hingegen hat der Komponist einen zusätzlichen institutionellen Widerstand zu überwinden. Rein organisatorisch steht nicht der Komponist, sondern der Musiker im Zentrum des staatlich subventionierten Neue-Musik-Systems. Die meisten Ressourcen werden dafür gebraucht, Aufführungen und Konzerte mit klassischen Orchesterinstrumenten zu realisieren. Entsprechend wachsen auch die Tantiemen der GEMA und das Prestige einer Komposition mit der Ensemblegröße des Stücks; Elektronische Musik wird am schlechtesten, nämlich wie ein Solostück bezahlt. Unter solchen Produktionsverhältnissen geraten die Musiker und die Komponisten wie von selbst in eine Arbeitssymbiose. Die einen schreiben extrem schwierig zu spielende Stücke und die anderen profilieren sich, indem sie die technisch anspruchsvollsten Werke virtuos aufführen. Für populäre Kunststrategien gibt es in einem solchen System kaum einen Spielraum. Das typische Neue-

Musik-Ensemble hat ein natürliches Desinteresse an Kompositionen, die populäres Material enthalten, das nicht auf klassischen Instrumenten, sondern zum Beispiel von einer Rockband gespielt werden soll. Zumindest in Bezug auf das deutsche Neue-Musik-System kann man insofern von einer blockierten Postmoderne sprechen.

Die These, mit der ich diesen Exkurs beschließen möchte, lautet, dass die Digitalisierung der neuen Musik zu einer weitreichenden Entinstitutionalisierung führt, was einerseits viele postmoderne Nachholeffekte zeitigt und andererseits die elitären Selbstbeschreibungsmuster einer institutionalisierten Avantgarde zerfallen lässt oder zumindest privatisiert. Ich habe diese Idee bereits andernorts ausgeführt⁸ und will an dieser Stelle nur den Grundgedanken skizzieren. Die neue Musik war bislang ein stark institutionalisiertes soziales System, weil es die Einschluss- und Ausschlussregeln für Komponisten kontrollieren konnte. Man musste ein Kompositionsstudium bei einem renommierten Lehrer absolvieren, man benötigte einen Musikverlag, der das Notenmaterial produzierte, und man brauchte vor allem eine Aufführung für das Stück. Dies alles waren kostenaufwändige Dienstleistungen, die ausschließlich von der Institution «Neue Musik» bereitgestellt wurden. Bis vor wenigen Jahren war die Szene auch so klein und überschaubar, dass im Prinzip jeder, der einmal die Zugangsbarrieren zu diesem Kunstsystem überschritten hatte, sich eine Identität als Komponist aufbauen konnte.

Die digitale Revolution schafft nun in Bezug auf dieses geschlossene System Alternativen, sie macht es durchlässiger und öffnet es. Man kann sich sein Notenmaterial selbst am Computer herstellen, man bekommt das Wissen über die erweiterten Spieltechniken aus dem Internet und man kann sich sogar mit Hilfe von Sample-Datenbanken eigene «Player-Aufnahmen» von seinen Kompositionen herstellen, die von Computern und nicht von Musikern eingespielt werden. In der Summe bedeutet dies eine Demokratisierung der Produktions- und Distributionsmittel in der neuen Musik und emanzipiert den Komponisten ein Stück weit von den Institutionen. Ganz sicher wird dies zu einer gewissen Postmodernisierung der neuen Musik führen. Insofern es sich hier aber um eine nachgeholte Postmoderne handelt, die im kulturellen Kontext längst Geschichte geworden ist, lässt sich die Unterscheidung «populär vs. elitär» nicht mehr nach dem Vorbild der postmodernen Doppelcodierung überbrücken und mit einem *re-entry* ein postmodernes Elitebewusstsein kreieren – zumindest lassen sich solche Identitätsbildungen heute gut beobachten. Die Postmoderne verliert in der neuen Musik, noch bevor sie sich im Windschatten der digitalen Revolution voll ausbilden kann, ihren Latenzschutz.

Wenn es zu einer Entinstitutionalisierung der neuen Musik kommt, dann heißt dies nicht, dass diese Kunst weniger subventioniert wird, sondern dass diese Gelder anders als bisher verteilt werden. Es kommen viel mehr

Akteure ins Spiel, da sich ihre Zahl institutionell nicht mehr streng limitieren lässt – so wie dies in der bildenden Kunst infolge der Inklusion neuer Medien und Genres wie Fotografie, Video, Installation, Konzeptkunst und Performance längst geschehen ist. In der Musik bietet der Computer dem Komponisten die Chance, hybride Aufführungsformen auszuprobieren, in denen elektronische und populäre Musik eingespielt wird, in denen Videos die Hauptrolle spielen, wo Musiktheater für Computermusik mit einigen wenigen Solisten entsteht usw. usw. ... Es lassen sich mit Hilfe jener Klangfabrik, die heute jedes Notebook verkörpert, eine Vielzahl institutioneller Barrieren überbrücken – unter anderem auch solche, von denen man nicht einmal ahnt, dass es sie gibt. Erst wenn diese Zugangsbarrrieren wegfallen, wird man sie wirklich wahrnehmen und vermissen. Der ästhetische Apparat, der bislang Kunststrategien ausgebremst oder ausgegrenzt hat, die den Graben zwischen populär und elitär überbrücken wollten, lässt sich einfach umgehen. Die Visualisierung, Theatralisierung und Semantisierung von neuer Musik sind drei Konzeptualisierungsstrategien, welche einerseits das Leitbild der am musikalischen Material orientierten Avantgarde außer Kraft setzen und andererseits die neue Musik einem breiteren Publikum öffnen. Die neue Musik vermittelt sich mit diesen Strategien ein Stück weit selbst. Praktisch würde das heißen, dass auch eine neue Aufführungskultur im Entstehen ist, in der es zur Regel wird, dass zu den Neue-Musik-Ensembles auch ein eigener Ton- und Bildingenieur gehört, so dass man auf die größere Bandbreite von Musikprojekten auch vorbereitet ist.

Sobald die Idee von neuer Musik nicht mehr so stark an den innermusikalischen Aspekten orientiert ist und eine technologisch forcierte gehalts-ästhetische Wende in der neuen Musik zu beobachten ist, kommt es auch zu einer Pluralisierung von Musikkonzepten. Diese lassen sich institutionell kaum noch kontrollieren, wodurch sich auch kein verbindliches Ausleseverfahren mehr für eine Elitenbildung wie unter der Leitidee der historischen Avantgarde durchsetzen kann. Für das soziale System der neuen Musik heißt dies insgesamt, dass es nicht mehr die Form einer subventionierten Institution, sondern die eines Subventionsmarkts annimmt, auf dem alle miteinander um öffentliche und private Gelder konkurrieren. Ob dies eine schöne Aussicht ist, sei dahingestellt. Die Unterscheidung elitär/populär verliert unter diesen Bedingungen auf jeden Fall ihre Unterscheidungskraft, was gravierende Auswirkungen auf das Selbstverständnis der neuen Musik haben dürfte, denn man kann eine konstitutive Leitdifferenz nicht einfach preisgeben, ohne dass etwas von der Sache selbst preisgegeben wird.

¹ Frank Hentschel: «Neue Musik in soziologischer Perspektive. Fragen, Methoden, Probleme», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5/2010, S. 42.

² Denis Diderot erwähnte die Elite-Gänseleber in seiner 1755 erschienenen Enzyklopädie im Artikel «élite».

³ Gemeint ist das Buch von Heike Schmoll: *Lob der Elite. Warum wir sie brauchen*, München 2008. Überzeugende Argumente für die Elitenbildung findet man hier allerdings nicht.

⁴ vgl. Michael Hartmann: *Der Mythos von den Leistungseliten: Spitzenkarrieren und soziale Herkunft in Wirtschaft, Politik, Justiz und Wissenschaft*, Frankfurt am Main 2002, S. 157.

⁵ vgl. ebd., insb. S. 174 ff.

⁶ Der Ausspruch ist dokumentiert in Joseph Beuys: «Ich durchsuche Feldcharakter», in: Harrison/Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1120.

⁷ Bei Schott (www.schott-music.com) heißt es unter der Rubrik «Komponisten & Autoren» im Profil von Bernd Alois Zimmermanns: «Er griff nicht nur die serielle Musik und Strenge der Darmstädter Avantgarde auf, sondern kombinierte diese Einflüsse in einzigartiger Weise mit Jazz-Elementen und Zitatzen historischer Kompositionen. In verblüffender Weise nahm er so zentrale Ideen und Techniken der so genannten Postmoderne vorweg.»

⁸ Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie* (edition neue zeitschrift für musik, hg. von Rolf W. Stoll), Mainz 2012, S. 77-82.